

ZUH DEODÁTH

MEGOLDÁSOK PROBLÉMÁK NÉLKÜL

A film médiumspecifikus jellege és annak kritikusai

Van némi igazság Richard Wollheim állításában, hogy sok mindent elhanyagolunk a művészi vízió elsődlegességének hangsúlyozásával. Főleg arról a két faktorról van szó, amellyel a művész a mű létrehozásakor majdnem mindig találkozik, és amelyek arra készítetik, hogy alkotása érdekében lemondjon víziójának azonnali megvalósulásáról. A művész kénytelen konfrontálódni az alkotás *médi-um*ával, illetve azzal a *társadalommal*, amelyben él.¹ Az már első látásra is érthető, hogy az alkotások létrehozását befolyásoló személyek és intézmények micsodák. Mindenkit akadályozott vagy segített már embertársa abban, hogy valamit létrehozzon. Elég homályos viszont arra hivatkozni, hogy azért nem tudjuk kifejezni magunkat, mert fennakadtunk a médiumon. Sokkal nehezebb tehát megmondani, hogy mit is kell gondolnunk a művészet médiumáról.

A médium fogalma

■ A *médi-umot* tekintsük ideiglenesen a művészeti üzenet átadását lehetővé tevő anyagi-technikai közvetítőnek.² Médiumspecifikus érveknek azokat nevezik, amelyek amellet foglalnak állást, hogy egy adott művészeti alkotás – vagy pedig kiterjesztett értelemben egy művészeti forma – értékelésében primer szerepük van a mediális faktoroknak. A mediális tényezők



... a mozgókép készítésének vannak sajátos mediális lehetőségei, melyek használata azonban még nem hoz létre biztosan művészetet. De hogy pontosan mi is a művészeti alkotások vagy művészeti formák médiuma, azt nehéz megmondani.

A tanulmány az NKFIH PD 121426 kódszámú projektjének keretében valósult meg.

nemcsak jelen vannak egy művészeti alkotás (vagy forma) művészeti értékének kialakításában, hanem maguk a mediális aspektusok kölcsönöznek olyan tulajdonságokat az említett művészeti entitásoknak, amelyek ezen médiumok sajátosságai nélkül nem is lennének lehetségesek. Magyarán: nem arról van szó, hogy bizonyos mediális lehetőségek nélkül bizonyos művészeti formák nem valósulhatnak meg (ezt elég nehéz is lenne vitatni), hanem arról, hogy ezeknek a művészeti formáknak a distinktív tulajdonságai abból származnak, hogy bizonyos mediális lehetőségekkel élnek.

Senki sem tudja értelmesen tagadni azt, hogy festék, ecset, valamint lemázolható, a festéket legalább ideiglenesen megkötő felület nélkül nincs festmény. A festék, az ecset, a fatábla vagy a kifeszített vászon ismerete azonban még nem feltétlenül eredményez festészetet. Tehát ezeket az eszközöket valakinek vagy valakiknek arra is kell használniuk, hogy művészetet csináljanak velük. A filmfelvevőgéppel a helyzet hasonló. A fotográfiákat egymás után helyező kinektográfánál jóval fejlettebb filmfelvevőgép nélkül a mai értelemben vett filmművészet egészen biztosan nem születhetett volna meg. Igen nehéz lenne azonban bizonyítani, hogy ezt a médiumot azért alkották meg, hogy művészeti alkotásokat hozzanak létre vele. Hogyan lehet akkor a művészeti kifejezés materiális hordozójához kötni az egyes művészeti formák specifikumait? Egyáltalán melyek azok a specifikumok, amelyeket jobb híján a medialitásból kellene magyarázni?

Noël Carroll, a médiumspecifikus elméletek egyik határozott kritikusa hasonló premisszákból indul ki, és egyértelműen jelzi a problémát: a médiumspecifikus elméletek olyan sajátosságot szeretnének megmagyarázni, amelyek új sajátosságok. Ehhez meg kell érteni, hogy a művészeti formák keletkezése nem minden esetben vizsgálható. A zene és a tánc kezdetei az idők homályába vesznek. Viszont olyan művészeti formáknál, amelyek keletkezési ideje igazolható, és annak körülményei dokumentálhatóak, nos ott vagy egyéb művészeti ágak vívmányait ötvöző hibridekről beszélünk (pl. az opera, a balett és az építészet is ilyen, de hasonlóan hibrid-származtatott formák a performatív művészetek is),³ vagy pedig az „új médiumok technikai felfedezéseire épülő”⁴ művészeti formákról. A film – hasonlóképpen a fényképészethez és a videóművészethez – ilyen technikai felfedezéseken alapul, és ezeket alakítja át, illetve hasznosítja művészeti célokra. A médiumspecifikus érvek ennek fényében olyan érvek, amelyek „azt kívánják megállapítani, hogy az új médiumok egy olyan sor, rájuk jellemző esztétikai hatást fejtenek ki, amelyek kiaknázása a kérdéses médium esetében egyben a művészi fejlődés megfelelő útját is jelenti”.⁵ A megjelenő művészeti formák újdonsága tehát gyakran vezetett olyan elmélkedésekhez, amelyek arra irányultak, hogy azt, ami egy művészeti formában új, egy szintén új technikai felfedezés lehetőségeinek kiaknázásával magyarázzák. Ez Carroll kritikájának kulcsmomentuma is.

(1) A médiumspecifikus érvek rendszerint megszűnnek akkor, amikor az illető művészeti formát önálló területként ismerték el.

(2) Csak akkor kerülnek ismét elő, amikor egy teljesen új vagy a már elfogadott művészetről leváló új művészeti formát kívánnak vele körülírni.

(3) Mások viszont akkor is ragaszkodnak hozzá, amikor az elismert művészet új formáját kell diszkreditálni a régivel szemben, és így ugyanazt a fegyvert, amivel mások az új mellett harcoltak, az innovatív-feltörekvő művészet ellen fordítják.

(4) Ennek köszönhetően nagyon sürgető lehet elgondolkodni azon, hogy az új művészet mediális specifikumának hangsúlyait átrendezzük, és

(5) az adott művészeti forma esztétikai, morális vagy intellektuális értékének és teljesítőképességének problémáját újult erővel vessük fel.⁶

Az öntudatosan létrehozott művészetek új formáinak deskripciója komplex feladat, és ennek köszönhetően semmiképpen nem szabad eltúlozni, egyoldalúan alkalmazni a mediális érveket.

Carroll egyenesen azon a véleményen van, hogy azokat egyáltalán nem is kellene használni. Amennyiben esztétikai és intellektuális értékekről esik szó, talán elég lenne megemlékezni a kiküszöbölhetetlen technikai feltételek létéről és arról, hogy az említett értékek megvalósításához ezek is hozzájárultak. Sőt érdemes lenne meggondolnunk, hogy bármely esetben az alkotó és az alkotás komplex körülményei (és e körülmények összjátéka), nem pedig a médium egyik (lehetőleg „unikális”) sajátossága dönt a hozzáadott művészeti értékről.

A filmművészetről szóló elméleti diskurzus keretében ilyen médiumspecifikus elméletek szép számmal akadnak. Itt csak két példát említek, azért, hogy antirealista és realista filmelméletek nagy családjának alapszövegeihez nyúljak vissza, és hogy ezt a két – korántsem kizárólagos, de a 20. században igen jellegzetes – irányzatot példázzam.

A film antirealista és realista felfogása szerint a film megvalósíthatósága egyaránt attól függ, hogy az alkotó mennyire uralja az általa használt „médiumot”.

(A) *Antirealizmus*. A filmes kép és a valóságkép alapvetően különböznek egymástól. A film művészeti lehetőségei abból fakadnak, hogy ezt a különbséget valahogyan exponálni tudja. Ez Rudolf Arnheim határozott és teljes életművében következetesen képviselt álláspontja. Abból az ismert kultúrfilozófiai megállapításból indul ki, hogy a művészetek az ember ábrázoló és díszítő hajlamaiból együttesen fakadnak.⁷ A technikai lehetőségek (filmfelvevőgép) adják a művészi alkotás „anyagát” (Material)⁸, vagyis ezek elégitik ki azt a szükségletét, hogy a világot valamilyen módon ábrázolja, és így a saját képére formálja át. Abban az esetben, ha ez a „matéria” kifejezetten jól teljesít, amikor a maga teljességében ábrázolhatatlan valóságot adja vissza, az ábrázoló gyakran arra csábul, hogy meglegedjen a látott képpel. A filmfelvevőgép pontosan ilyen. Hozzáadott emberi erőfeszítés nélkül képes nagyon pontosan leképezni a látványt, és így arra csábít, hogy a leképezés módjára, határaitra és egyéb lehetőségeire ne is kérdezzünk rá. Ezzel szemben „ahhoz, hogy a filmművész műalkotásokat hozzon létre, szükséges, hogy tudatosan is hangsúlyozza médiumának sajátosságait. Ezt azonban olyan módon kell tennie, hogy közben az ábrázolt tárgyak jellege ne változzon meg, hanem ellenkezőleg: megerősödve, koncentráltan és értelmezve jelentkeznek.”⁹

Ezt folytatja kicsit lejjebb:¹⁰ „A filmművészet csak fokozatosan fejlődött ki akkor, amikor a filmkészítők tudatosan vagy tudattalanul foglalkozni kezdtek a mozgófénykép-technika különleges lehetőségeivel, és művészi produktumok létrehozására kezdték felhasználni azokat.”¹¹

A filmművésznek tehát médiumát nem egyszerűen használnia kell, hanem szakavatottan kell használnia ahhoz, hogy a fent említett célokat (a valóság nemcsak – akár – valósághű, hanem értelmezett előállítását) el tudja érni. Ugyanakkor nagyon fontos, hogy a cél elérése érdekében a tárgyon nem szabad változtatnia. Vagyis az értelmezés átalakíthatja és át is kell alakítania a tárgyat, de azt döntően mégsem változtathatja meg. Minél kevesebb a médium sajátosságaival számot vető értelmezés és a tárgy elsajátítása szempontjából releváns átalakítás, annál nagyobb a film művészeti értéke. Valamint: minél több a médium sajátos-

ságaival számot nem vető reprodukció és a tárgy elsajátítása szempontjából torzító átalakítás, annál kisebb a film művészeti értéke. Melyek ezek a médiums-specifikus sajátosságok? Ezek egészen pontosan azok, amelyek *korlátozók* a felvevőgép reflektálatlanul valóságrögzítő tulajdonságait: a térnek a sík felületre való vetítése, a csökkent mélységélességgel való játék, a megvilágítás és a szíkonstancia hiánya, a tér-idő konstancia felbonthatósága vagy – végül, de nem utolsósorban – a képkivágás általi behatároltság adottsága.¹² Az a furcsa helyzet áll elő tehát, amelyben a felvevőgép mediális lehetőségei nem mások, mint annak limitációi.

(B) *Realizmus*. A realista filmértelmezés klasszikusa, az elsősorban filmkritikus Siegfried Kracauer filmelmélete. Ez, ellentétben André Bazin hasonló hangvételű és gyökerű életművével, rendszerezett formát is tudott ölteni.¹³ Kracauer a mediális sajátosságok tekintetében éppen az ellentétét mondja annak, amit Arnheim. Az világos, hogy a filmművésznak uralnia kell saját médiumát. De nem azért, hogy kiemelve a valóság és a művészi-értelemező látásmód különbségét, hanem azért, hogy olyasmit mutasson meg a valóságból, amit a film nélkül nem lennének képesek látni. A film nyújtotta már eddig is, és fogja nyújtani a jövőben a környező világ nem triviális képét. Mindezt éppen azért, mert bizonyos mediális lehetőségeknek (és nem limitációknak) köszönhetően jobb betekintést enged az emberek és tárgyak által benépesített világ működésébe, mint ha ezek az eszközök nem állnának a rendelkezésére. „Az embereket – fogalmaz egy 1949-es cikkében a korabeli amerikai filmekről – a világháború tapasztalatai után már nem hozzák lázba azok a filmek, amelyek azzal az ürüggyel, hogy a világot visszatükrözzék, azt rosszul reprezentálják, vagy ügyesen megkerülik. Az átlagnéző ma már többet tud a világról, mint amit a moziban mutatnak belőle. Ennek éppen hogy fordítva kellene lennie.”¹⁴ A filmnek a fotografikus eszközök minél szakszerűbb használatával kell célhoz érnie és a valóság enélkül nem látható képét közvetítenie. Ebben az értelemben a nem fikciós mozgóképek, például a természet- vagy dokumentumfilmek legalább annyira „filmszerűek” lehetnek, mint a játékfilm, amennyiben a valóság érzékszervekkel nem realizálható képét közvetítik. A filmes apparátus limitációját tudomásul lehet venni. De a cél az, hogy olyan releváns képet nyújtsunk a világról, amelyben az apparátus a számunkra adott észlelőberendezések lehetőségeit kiterjeszti.

Bazin néhány kulcstézise, ha lehet, még ennél is világosabban szembeállítható a film antirealista értelmezésével. A fotografikus rögzítéssel és annak a mozgóképfelvevőben kontinuus fejlődésével beköszöntött az emberi beavatkozás nélkül (vagy legalábbis minimális emberi ágenciával) előálló művészi ábrázolás korszaka. Bazin is egyetértene Arnheim kitételével, hogy a szobrászvéso vagy a festőecset elhelyezése a megmunkálendő anyagon nem eredményez műalkotást, viszont a felvevőgép bekapcsolásával „szinte” önmagától áll elő a fotografikus-kinetikus kép. Ennek értékelésében viszont teljes a kettejük nézetkülönbsége. A filmes médium sajátosságai – így Bazin – éppen abból fakadnak, hogy a képalkotás múltbeli komplex, időigényes folyamatát gombnyomásra (de legfeljebb kurbliforgatásra) lehet reprodukálni.¹⁵ Ahogy ezt újabban kiemelték, Bazin gondolata az emberi individuum háttérbe szorulásáról nem annyira egy sajátosan (értsd felekezetiileg) beágyazott eszkatológiai vízió volt, mint inkább annak a felismerése, hogy bizonyos helyzetekben érdemes hátralépni és megfigyelni, hogy technikai innováció révén milyen releváns információkkal gazdagodhatunk a környező világról. Ezek az információk pedig nemcsak az anyag

mikroszkopikus szerkezetéről, hanem az emberi cselekvésekről is ugyanúgy megszerezhetők. Hogyan? Az emberi érzékszerveknél sokszor fejlettebb, finomabban szemcsézett vagy – ahogyan manapság mondanák – okosabb eszközök révén. Ezeket az eszközöket létre kell hozni és – főleg – a megfelelő helyzetekben kell alkalmazni. Ez kétségtelenül időt, gyakorlást, vagyis rengeteg fáradozást igényel.

Megoldások problémák nélkül

■ Mindkét elméleti típus alapszövegei abból indulnak ki, hogy a mozgókép készítésének vannak sajátos mediális lehetőségei, melyek használata azonban még nem hoz létre biztosan művészetet.

De hogy pontosan mi is a művészeti alkotások vagy művészeti formák médiuma, azt nehéz megmondani. Érdemes tehát a kérdést még egyszer feltenni. A médium nem egyszerűen anyag, hanem az anyagi-technikai feltételek szakszerű használata annak érdekében, hogy valamilyen művészeti üzenetet közvetítsenek általa. Ellenben tekintetbe véve, hogy az anyagi-technikai feltételek sokszor alig alakíthatók, és csak komoly erőfeszítés árán lehet őket megfelelően használni, a médiumot jellemezheti a kifejezés útját álló anyagi feltételek leküzdésének folyamata is. Ehhez persze feltételezni kell, hogy mindig létezik egy egyenes vonalú művészi szándék, amelyet a technikai lehetőségek korlátai tesznek egyenetlenné.¹⁶ Vagyis: hiába akarok valami egészen lenyűgöző dolgot megmutatni (pl. a csillagos ég szépségét), amikor ehhez csak tökéletlen technikai feltételek állnak a rendelkezésemre (pl. bizonyos típusú objektívek és felvevőgépek). Mi történik azonban akkor, amikor nincsenek konkrét, jól körülhatárolható célok, amelyeket a materiális feltételek szakavatott alakításával kívánok kifejezni? Egyáltalán elképzelhető-e olyan művészeti teljesítmény, amely nem ebben a feltételrendszerben mozog?

Ha egyedi műalkotásokat vagy – kiterjesztett értelemben – szakavatott módon előállított artefaktumokat vizsgálunk, akkor célszerű lehet azokat egy probléma megoldásaként vizsgálni. Vagy legalábbis úgy tekinteni a festményekre, szobrokra, építményekre, mint szándékteli cselekedetek eredményeire.¹⁷ De tekintve, hogy egyedi műalkotásokról van szó (és azok nem mindig olyan jelentősek, vagy nem mindig egyformán jól dokumentálhatóak) egyáltalán nem lehetünk biztosak abban, hogy a szándékteliség bár távolról azonos mintázataival találkozunk. A korai fotográfia vagy a korai film esetében ezek a mintázatok képlékenyek, és igen nagy szerepe volt bennük a kísérletezésnek. Egészen konkrétan: az addig-akhoz képest szokatlan technikai apparátussal való, bármilyen megbízást vagy világos külső elvárást nélkülöző próbálkozásoknak.

Nem kell azt gondolni, hogy például Picasso vagy Piero della Francesca ne kísérletezett volna rengeteg anyaggal és technikával képeik elkészítése során,¹⁸ de azok egyértelműen a művészeti szándékok valamiféle univerzumában, valamilyen művészeti feladat teljesítése érdekében történtek. Nem kell azt sem feltételezni, hogy ezek a próbálkozások teljesen öncélúak lennének. Niépce-nek vagy az Edison-laboratórium munkatársainak¹⁹ nyilvánvalóan voltak céljaik, de csak nagyon körülményesen lehet azokat valamiféle tudatos művészeti tervezettel összefüggésbe hozni. Persze lehet, hogy egyetlen tudatos alkotó sem kísérletezik vaktában. De a fotografikus vagy a kinetografikus rögzítés jól meghatározott konvenciói nélkül nem könnyű a meglevő mintázatok utánózni vagy le-

küzdeni akaró, a világról mégiscsak nem triviális vízióval rendelkező művész tervezeteiről beszélni. Nem meglepő, hogy voltak olyan szerzők, akik nem ölelték keblükre a problémamegoldó művész koncepcióját, hiszen fontos mérlegelni, hogy bizonyos helyzetekben a művészet nem egy művészeti feladat megoldása révén keletkezik.

Hauser Arnold társadalmi alapú művészettörténete minden lehetséges forrás szerint egy a film szociológiájáról és esztétikájáról szóló munka aspirációiból nőtt ki. Művészettörténet-írási és elméleti ambíciói tehát nagyban táplálkoznak az 1920-as, 1930-as években még születőben levő filmművészetről tett megfigyeléseiből.

Hauser megközelítése először is azért fontos, mert már a kezdeteitől fogva tartalmaz egy szociológiai szálát: a film sikerének kulcsa, hogy szólni tudott a középosztályhoz, amely magához kapcsolta a feltörekvő és a lemorzsolódó társadalmi szereplőket, így pedig jócskán túlterjeszkedett saját osztályhelyzetén.²⁰ Szerencsés dolog, ha a művészet közönsége egy a saját határait folyamatosan bővítő célcsoportból kerül ki. Nagyon lényeges azonban, hogy melyek voltak az egyéb faktorai annak, hogy a filmművészet oly széles körben hozzáférhetővé vált. Nem elhanyagolható például a tény, hogy nem lévén semmilyen jól bejáratott konvenció, a legegyszerűbb, illetve a legáttelesebb mondanivaló az elején még mindenki számára egyformán érthető volt.

Hauser egyik legfontosabb belátása mégis az, hogy bár a filmművészet esetében gyakran a technikai-mediális elemek distinktív voltáról beszélnek, a filmhez kapcsolódó technikai-mediális lehetőségek (vagy korlátok) kiaknázása eredetileg egyáltalán nem akart semmilyen művészeti üzenetet átadni. Legalábbis bizonyos, hogy nem volt olyan konkrét művészeti feladat, amelyet egy új technikai lehetőség révén immár megoldhatónak láttak. Kísérleteztek a technikai lehetőségekkel, amelyek eredményekre is jutottak, de csak az eredmények tudatában kezdtek el azon gondolkodni, hogy ezzel mit is lehetne kezdeni. De persze: mindezt csak az elején! Amint az új eszközöket már explicit művészi célok elérésére használták, és a művészeti üzenet átadásának új konvenciói jöttek létre, akkor már jobban gondolkodhattak az „először problémák és célok, majd pedig ezekhez kapcsolódó megoldások” mintázatai szerint. A film esetében tehát nemcsak a technika, hanem az első filmes eredmények is megelőzték a film által felvetett problémákat. Hauser így fogalmaz: „a film története különös nyomatékkan idézi eszünkbe, hogy a művészetben létrejöhetnek megoldások úgy is, hogy a probléma fel sem vetődött, és hogy a fejlődés útja nemcsak a művészi problémáktól vezethet az új technikához, hanem ellenkező irányba is”.²¹

De mi okozta azt a különös állapotot, amelyben az alkotóknak úgyszólván utol kellett érniük a technika használatával létrehozott termékeket, és nem csak a technikai feltételeket használniuk céljaik elérése érdekében? Hauser szövegében van erre válasz, és ez a filmművészet mediális sajátosságaira vonatkozik: „A filmi közeg legfontosabb jellemvonása mindazonáltal nem az idő különös, csak e művészeti ágra jellemző, sajátosan filmszerű minősége, hanem a teret az időtől elválasztó határvonal képlékenysége, aminek folytán heterogénné válik a film alapközege, a tér kvázi-időszerű jelleget ölt, az idő részlegesen térjellegű.”²²

A mediális sajátosságok ilyen definícióját azonban nem lehet megérteni egy Hauser és többek által kötelezően hivatkozott szerző médiumdefiníciója nélkül. Illetve anélkül, hogy tudnánk: annak kerete miben különbözik a fent említettekétől.

■ Mindenki,²³ aki a művészet mediális sajátosságairól beszél, valamilyen módon viszonyul Gotthold Ephraim Lessing *Laokoónjához*. Valamit mondaniuk kell róla, hiszen történetileg Lessing az első, aki a művészeti formákat mediális sajátosságaik szerint választotta el egymástól.

Röviden: a szobrászatnak vagy a festészetnek ugyanúgy vannak határai, ahogyan a költészetnek is. Ezeket a határokat pedig az adott művészeti forma mediális sajátosságai jelölik ki. A képzőművészetek médiuma a térbeli, míg a költészeté az időbeli ábrázolás. Ha a különböző művészek mégis összevegyítik egymással a művészeti formák mediális sajátosságait (például Berninihez hasonlóan – időben – cselekvő, mozgó, kiáltozó alakokat faragnak márványba), akkor a művészet értékelhetősége egyre problematikusabbá válik. Tulajdonképpen rossz művészet jön létre. Ezt mondják a klasszikus értelmezések.

Más értelmezések szerint Lessing célja nem volt más, mint hogy kiemelje: ideális esetben a művészeti kifejezés médiuma a művészeti kifejezés tartalmával szemben transzparens. Ha a médium nem más, mint a művészeti üzenet hordozója, akkor amellett, hogy sokszor nem tekinthetünk el annak anyagszerűségétől, arra kell törekednünk, hogy az üzenet átadását ez ne akadályozza, és megfelelő helyzetben erre ne is legyen már szükségünk. Tehát: a lényeg az üzenet, nem pedig annak hordozója.²⁴

Lessing szövege azonban egy ezektől eltérő értelmezést is megenged, mégpedig azt, hogy a művészeti üzenet átadásának közege nem az anyag, nem is csak a művészt különböző anyagok élelmes, szakavatott uralására alkalmassá tevő szabályok rendszere (ez utóbbit nem valószínű, hogy tagadná). Szabályrendszernek szabályrendszer ugyan, de nem az anyag uralásának vagy az anyag alól való felszabadulásnak a szabályait adja. Egyáltalán nem központi jelentőségűek számára a művészet anyagi feltételei. A *Laokoón* első részéhez írott egyik vázlatában egyenesen azt mondja, hogy a művészetek megkülönböztetésének kulcsa a különböző jelrendszerek szabályainak elkülönítésében van: „A *festészet* alakokat és színeket használ a térben. A *költészet* hangokat tagol az időben. Az előbbi jelei *természetesek*, az utóbbi *önkéntesek*. Ebből a kétfajta forrásból lehet levezetni a mindegyikre vonatkozó sajátos szabályokat.”²⁵

A művészeti alkotások üzenetet kívánnak átadni, valamilyen mondanivalót akarnak közvetíteni a világról, amelyet megjelenítenek. A megjelenített valóságot azonban nem önmagában ábrázolják, hanem jelek segítségével. A jelek helyettesítik a megjeleníteni kívánt valóság elemeit. Ugyanakkor elengedhetetlenek is: jelek nélkül, a valóság elemei helyett álló köztes instanciák nélkül a valóság bizonyos aspektusait nem is tudnánk megközelíteni. Mármint, aszerint, hogy ezeket a jeleket az egymásmellettiesség (tér) vagy az egymásutániség (idő) szabályrendszerei szerint rendezik el, a művészetek egészen másfajta kifejezési lehetőségekkel élnek. Így lehet megragadni a testeket (képzőművészet) és a cselekvéseket (költészet) ábrázoló műalkotások különbségét. Az igazi különbség az elrendezés szabályszerűségeiben van, amelyekkel ugyan különböző típusú jelek használatában élnek, de a döntő hatást az elrendezés szabályszerűségei, ezek betartása vagy be nem tartása révén érik el. A szabályok szerint elrendezett jelek pedig mindig feltételeznek valakit vagy valakit, akik ezeket a jeleket dekódolják és értelmezik. Az ő megértésük viszont a jelhasználat bizonyosfajta koherenciájától (is) függ. Érdemes tehát a jeleket koherensen használni.

Ha mindezt a klasszikus filmelmélet antirealista és realista irányzataival összevetjük, azt látjuk, hogy mindkettőt a transzparencia kritikája határozza meg. Művészeti érték sohasem jöhet létre akkor, ha az ábrázolás-közlés médiuma transzparens, mivel így az ábrázolás és közlés áttételeességét (a művészet egyik legfontosabb hajtóerejét) kivonjuk a képletből. Teljesen mindegy, hogy: (a) a valóságkép és a művészeti kép különbsége; avagy (b) a természet által biztosított (és csak nagyon lassan fejleszthető) eszközökkel percipálható valóság, illetve a mieinknél fejlettebb (gyorsan fejlődő, de mégis általunk irányított) technikai eszközökkel leképezett valóság közötti különbség adja-e a művészet motivációját. A transzparencia elvetésében mindannyian egyetértenek. Sem a limitációkra, sem a lehetőségekre koncentrálnak elmélet nem lehet transzparens, mivel mindkettő elengedhetetlennek tartja a médium használatát céljai eléréséhez.

A látszat ellenére viszont egyik markáns irányzat sem használja a téridőfel-tételrendszerek összefüggését konstitutív módon a médium meghatározásában. Nem arról van szó ugyanis, hogy a tér- vagy pedig az időkezelés tekintetében külön-külön, ilyen vagy olyan (legyen az bármilyen nagy) újítás vagy eltérés következett volna be. Hanem arról, hogy a filmben a két, egymástól elkülöníthető szabályrendszer produktív módon összekeveredik. Mindannyiunknak ismerős lehet az, amikor a filmben ábrázolt idő egy kiterjesztett pillanatra megáll, amelyben számba veszik a jelenet szereplőit, és lajstromozzák azok arckifejezését. Vagy az, ahogyan a történet terjedelmes elejét annak pontszerű vége felől ismerjük meg. Az aspektusok egymásra vágása, keverése, késleltetése, a teljesen eltérő perspektívák változtatása és egymás mellé helyezése olyan helyzeteket teremt, amelyek nem egyedül a felhasznált anyagok szakavatott befolyásolásán múlnak, és nem is csak az idősor megfordításán. Hanem azon, hogy az üzenet átadása érdekében képesek legyünk váratlan helyzetekben, de szemléletesen átalakítani a téridőbeli kifejezés szabályszerűségeit. Itt pedig sokszor olyan lehetőségekkel is élhetünk, amelyeknek a világos hatását nem tudjuk kiszámítani, sőt igazából még csak nem is ismerjük azokat.

Ha tehát a téridőviszonyok folyamatos újrendezése, vagyis a mondanivaló tér- és időbeli feltételei egymással szembeni dinamizálása adja a filmművészet médiumát, akkor valóban érdemes elgondolkodni azon, hogy a művészetek történetét ne egy nagy terv szerint lássuk kibontakozni, amelyben a technikai lehetőségeket az előre körvonalazott célok elérése érdekében veszik igénybe. Vagy legalábbis ne gondoljuk, hogy azt minden esetben megérthetjük ezen a módon.

■ JEGYZETEK

1. Vö. Richard Wollheim: *Art and its Objects*. Cambridge University Press, Cambridge, 2000. 77–78.
2. Itt nincs lehetőség arra, hogy az anyagi-technikai és a szimbolikus közvetítők különbségeiről és hasonlóságairól beszéljünk. A film esetében a médiumot kézenfekvő az anyagi-technikai síkon tárgyalni.
3. Az építészet vagy a művészeti performansz státusza az előbbieknél jóval bonyolultabb. Az építészet például hagyományosan abban különbözik a képzőművészetektől, hogy olyan dolgokat hoz létre, amelyek a természetben nincsenek. Domborzati formák és emberi alakok a természetben is vannak. Lakóházak, üléstermek és fürdőszobák viszont nincsenek. Ennek a részletekbe menő tárgyalása messze vezetne. Így csak azt szeretném jelezni, hogy minden hibrid művészet más művészeti formák elemeit kombinálja, vagy – ha nem más – felhasznál belőlük valamit.
4. Noël Carroll: *Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography*. In: Uő: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, Cambridge, 1996. 3.
5. Uo.
6. Uo.
7. Vö. Alois Riegl: *Historische Grammatik der bildenden Künste*. (Hrsg. Andrea Pinotti) Mimesis, Milano, 2017. 249–252. Riegl szerint a művészetek létrejöttét alapvetően háromfajta emberi készítés facilitálja: a praktikus-használati, a díszítő és az ábrázoló. Az ebből fakadó művészeti tevékenység pedig versengés a természettel. Vagyis azt, amit a természetből uralni képtelen, azt az ember saját ízlése és szándékai szerint dolgozza fel, sa-

játítja el, hogy azt „úgy mutassa meg, ahogyan látni szeretné”. Ez egyébként a művészetakarás sokat vitatott konceptusának eszmétörténeti háttere is.

8. Vö. Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. (Hrsg. Helmut H. Diederichs) Fischer, Frankfurt, 1979. 51–52, 56. A magyar fordításban (*A film mint művészet*. Gondolat, Bp., 1985) az ábrázoló és a diszító ösztönökre utaló passzus azért hiányzik, mert a fordítás az angol változatot vette alapul. Ebben (*Film as Art*. University of California Press, 1957) az angolszász közönség megértését elősegítendő Arnheim nem használta a bevetett német terminusokat. Ugyancsak az angol változatban szerepel a filmes művész által használt „anyag (Material)” fordulat megfelelőjeként a „médiüm” kifejezés. Ez jelölte ki a terminológiai utat, amelyet Arnheim művei ezek után követtek.

9. Arnheim: *A film mint művészet*. 39. A „médiüm” kifejezés helyett „alkotó közeg” szerepel a magyar fordításban.

10. Itt a német kiadást veszem alapul. Ebben a két idézet az általam is használt sorrendben szerepel, ellentétben az angol nyelvű változattal, amelyben fordítva. Úgy gondolom, hogy a német szöveget Arnheim logikusabban építette fel: (a) mi az alkotó feladata ahhoz, hogy a film mesterségét művészi szinten űzze?; (b) hogyan néz ez ki a történeti fejlődés perspektívájából?. Így én is – inkább – erre a sorrendre szavazok.

11. Arnheim: *A film mint művészet*. 38.

12. A limitációk a némafilm esetében még hangsúlyosabbak. A némafilmben nincs beszéd, a valóságban igen. Így ez is művészeti kifejezés lehetőségeit rejtí magában, szemben a hangosfilmmel, amely a valósághű ábrázolás elmélyítésével egyre kevesebb feladatot ad a művésznek, aki így – leküzdendő ellenállás nélkül – kevésbé értékes műveket alkot. A hangosfilm így közelebb kerül a valósághéphez, mint mediális elődje, és ezért talvolta a művészeti értéktől. Arnheimnak a limitációk által biztosított magasabb művészeti értékről szóló elmélete erősen vitatható. Az ellenérvek egyik legjobb összefoglalóját nyújtja Berys Gaut: *A Theory of Filmic Art*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010. 36–42. Arnheimnek későbbi filmelméleti írásaiban számot kellett vetnie a hangosfilm mediális lehetőségeivel, amelyek az ő limitációalapú teóriájának hatókörét is korlátozták. Érdekes módon ekkor már úgy érvel, hogy a film mediális lehetőségei abból származnak, hogy a mozgás rögzítésének korlátozott lehetőségei felülkerekednek az egyéb, „valósághű” rögzítési módokon. Vagyis ebben az esetben a limitációkat tudatosan, célzatosan kell úgy használni azért, hogy ne veszítsék el limitált jellegüket. Különben a film értékelhető tulajdonságai is csökkennek. Talán nem kell hangsúlyozni, hogy mennyire problematikus egy olyan limitációelmélet, amely az egyébként folyamatosan csökkenő korlátoztságokat kívánja mesterségesen fenntartani.

13. Siegfried Kracauer: *The Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press, New York, 1960.

14. Siegfried Kracauer: *Kleine Schriften zum Film 1932–1961*. Werke Bd. 6.3. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004. 428.

15. Vö. André Bazin: *A fénykép ontológiája*. In: Uő: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Osiris, Bp., 1995. Főleg 20–21.

16. Vö. Moholy-Nagy László: *Geradlinigkeit des Geistes – Umwege der Technik*. Bauhaus [-Zeitschrift] 1926. 1. 5.

17. Ennek szemléletes és példáját nyújtja Michael Baxandall: *Patterns of Intention*. Yale University Press P, New Haven, 1985. Különösképpen 35–40, 69–71.

18. Ezek Baxandall példái könyve 2., illetve 4. fejezetében.

19. Tekintsük őket – nem történeti, hanem analitikus érdekl – a fotográfia, illetve a mozgókép-rögzítés úttörőinek.

20. Vö. Hauser Arnold: *Az anyagválasztás szociológiájához*. Enigma 2017. 91. 135–139.

21. Hauser Arnold: *A művészet szociológiája*. Gondolat, Bp., 1982. 714.

22. Uo. 723.

23. Hauser az idézett szövegben pl. a 722., illetve a 725. oldalakon.

24. A transzparenciaelmélet mindegyik változata tarthatatlan Lessing számára (1 a közlés hordozója elhanyagolható a közlés tárgya szempontjából; 2 a közlés hordozója, amellyel az alkotó dolgozik, nem befolyásolja a közlés tárgyát). Sok minden bizonytalan Lessing nem mai felfogásunk szerint felépített művészfilozófiájának jel- és jelölésfogalma tekintetében. Az viszont egyre kevésbé, hogy Lessing a művész által használt mediális lehetőségek és a közönségből kiváltott reakciók komplex összefüggésében gondolkodott. Vö. ehhez Jason Gaiger: *Transparency and Imaginative Engagement: Material as Medium in Lessings Laocoon*. In: A. Lifschitz – M. Squire: *Rethinking Lessings Laocoon*. Oxford University Press, Oxford, 2017. 279–305.

25. Gotthold Ephraim Lessing: *Entwürfe zum Laokoon*. 1/a. In: *Lessings Laokoon*. (Hrsg. Hugo Blümner) Weidmann, Berlin, 1880. 355.